En torno a La casa verde

Escribe: FRANCISCO ELADIO GOMEZ MEJIA

A los treinta años, el escritor peruano Mario Vargas Llosa acaba de publicar su segunda novela maestra. Me refiero a *La casa verde*. Antes habían aparecido *La huída* (1952), pieza de teatro, el libro de cuentos *Los jefes* (1958 y su primera novela *La ciudad y los perros* (1962). Treinta años que han bastado para colocarlo al frente de la novelística latinoamericana de vanguardia.

I—DE LA CIUDAD Y LOS PERROS A LA CASA VERDE

Un paralelo o un contraste entre estas dos obras, es la primera cuestión que se nos sugiere. Y como su efecto inmediato, un juicio de valor que responda a la siguiente cuestión, ¿es *La casa verde* de superior o de inferior categoría a la primera?

La nota de introducción de los editores nos advierte que "es una novela seguramente más ambiciosa en todos los aspectos" que la anteriormente conocida. En efecto: Las técnicas y los procedimientos —y hablaremos de ellos con detenimiento— son más revolucionarios. Y el contenido de una y otra es bastante diverso. En vez de una sola historia (la de un grupo de muchachos y militares en el colegio Leoncio Prado) de ambiente cerrado, circular como dirían los cineístas, tenemos en *La casa verde* una serie de historias (son cinco las principales) que se abren a un mundo más extenso, a un universo más amplio, centrado en la ciudad de Piura y en la selva amazónica. No se detienen aquí las diferencias. Mientras en *La ciudad y los perros* los protagonistas son adolescentes y secundariamente militares, en *La casa verde* la adolescencia es ignorada. Es un mundo de adultos. Y en el que los militares son personajes principales al lado de monjas, indios, contrabandistas y rameras.

Pero la novela de adolescentes nos deja una impresión más íntima y subjetiva que la novela de adultos. Tal impresión logra obtenerse a través del empleo de la primera persona en que habla cada protagonista. El autor es un personaje. Vivió las situaciones. Casi que es un libro de memorias. La impresión de la novela de adultos es más objetiva. Más lejana. El autor vuelve a la posición de narrador. Charlas, lecturas y viajes le suministran la materia prima de

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

la obra. Es un testimonio de un escritor, de un hombre de su tiempo, que sin haber padecido las nuevas situaciones, quiere simpatizar con sus víctimas. Y víctimas son todos los afectados por ellas, sean triunfadores o perdedores. Vargas Llosa los convierte en sus protagonistas.

Asimismo, los padecimientos de los personajes, son efímeros y pasajeros en *La ciudad y los perros* y definitivos y permanentes en la segunda novela. Lo que se refleja inmediatamente en los finales de una y otra. Final feliz, optimista, para aquella. Final semitrágico, un poco más pesimista, de permanencia en el sufrir para la última novela.

Sin embargo, el clima de las dos novelas es bastante similar. Una impresión de continuidad del ambiente nos deja *La casa verde*. Pisamos de nuevo un mundo conocido, en lo que las alucinaciones y recuerdos ambiguos pertenecen a la misma anterior categoría. No la impresión fuerte de quien pisa ese mundo por primera vez. Por esto, de las características técnicas que a continuación se analizarán, algo puede aplicarse a *La ciudad y los perros*.

II—LAS TECNICAS LITERARIAS DE UN VANGUARDISTA

En un artículo que publiqué en el diario *El Siglo* (¿Qué es la Vanguardia?, julio 17 de 1966, página 4, columna de la juventud), intenté describir los movimientos o grupos que la configuran y sus comunes notas o características. Fuera de su limitación dentro de los años de la segunda post-guerra y de un afán por revolucionar las técnicas a emplear en la eficaz comunicación de la intimidad o subjetividad humana, no fue posible señalar más notas universales que se extendieran a todos los grupos denominados de vanguardia. Ni siquiera una similitud o identidad en la clase de técnicas y procedimientos. Unas y unos hallamos, que aparecerían en la mayoría de las obras de estos autores —la ambigüedad acerca de lo que se narra, el nuevo tratamiento de la noción tiempo, el empleo de las primeras personas. Pero de ninguno podía afirmarse que su presencia se denunciaba en todas las narraciones. Ni mucho menos, negarle el calificativo de vanguardia a alguien o a algo, porque no recurría a determinado procedimiento.

Así pues, es imposible confeccionar un catálogo de formas vanguardistas. En cada evento es menester ir al análisis y al estudio.

¿Con cuáles técnicas obtiene Vargas Llosa la eficaz comunicación de ese mundo suyo, de esa intimidad del hombre de hoy? Contentémonos con reseñar las principales:

a) *la ambigüedad acerca de lo que se cuenta*—En las primeras páginas de *La ciudad y los perros* un mapa nos asombra. Y nos intrigaba. Era el mapa de la ciudad de Lima, con sus avenidas, sus playas y su colegio Leoncio Prado. Todo se localizaba a la perfección. Poco después comprendíamos que era aquel el escenario de la novela. *La casa verde* también porta su mapa. En este caso, de una zona del Perú en que se abarcan la ciudad de Piura y la selva amazónica. Este afán de concretar y de identificar cada uno de los escenarios, de parroquializar el lugar donde transcurre, es parejo a través de la obra: nombres de avenidas, de

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

barrios, de iglesias o de prostíbulos. Y se extiende incluso hasta el lenguaje incorporado a ella. No es un vocabulario abstracto en el que se pueda hablar lo mismo en España que en Cuba. Es un vocabulario plenamente identificado: el popular peruano. Su empleo obedece a una lógica interna. Es riguroso.

Sin embargo, este afán de ser concreto no le resta universalidad a la obra. No la convierte en una novela aldeanista. Costumbrista. Uno de sus méritos.

Tampoco es contrario a la ambigüedad. Que esta es acerca de lo que ocurre y pasa, de las cualidades o tipos de los protagonistas. Como dice Alain Robbe-Grillet, es "pérdida de certeza acerca de lo que se cuenta". Se nos dan unos pocos datos acerca de la acción y de los que actúan. El resto es movible, impreciso. No distinguimos con certeza lo que pasa de lo que no pasa. Lo real, de las ilusiones o de las alucinaciones.

Es simplemente una forma de enmarcar la ambigüedad. Forma que también comparte entre los latinoamericanos Julio Cortázar el novelista argentino. Pero no es la única forma. Así, Nathalie Sarraute, la autora de *Las frutas de oro*, seleccionó como marco la impersonalización, mencionando solo uno que otro nombre. Ninguna de las dos formas es superior por sí misma. Ambas pueden ser eficaces.

El efecto de esta ambigüedad es muy notable en la obra. Le confiere a ella una mayor vitalidad y densidad humana. Lo que comprendemos, lo comprendemos tal como la vida y sus personajes: unas notas, unas reacciones semiprevistas. Viviente lo demás. No es la disección de almas como la de un cadáver. Así, siendo sicología, las obras se alejan de los tratados sicológicos. Quizás esta posibilidad de encontrar un terreno aún no conocido, justifique la reaparición de un personaje ya avistado y examinado, como el sargento Lituma del libro de cuentos, que retorna al lector en *La casa verde*. Aunque también es colocarlo en nuevas situaciones. Y las situaciones hacen comprender la intimidad cambiante del personaje.

b) *Coexistencia de una vocación de temporalidad con una vocación de eternidad*—Otra característica del escritor de vanguardia es la distorsión de la noción tiempo. Se va, se reacciona contra el tiempo objetivo, racionalista, lineal, para encontrar de él una noción más subjetiva y plena. Vargas Llosa recurre a la coexistencia de estas dos vocaciones. Aquella se manifiesta en el vivir para el momento, para el instante preciso, de cada personaje. Importa lo móvil y lo que está haciéndose. Importa la actuación frente a la hostilidad del medio. Tiene ella su conductor en la ambigüedad ya anotada.

Para la vocación de eternidad, todo es único, unido, como si se mirara en un presente, donde lo pasado y lo futuro no existen o se olvidan. Lo que importa es la estructura de cada ser. Y en esa estructura actúa el pasado y el condicional inmediato volviéndose presente. Las superposiciones temporales son su conductor principal.

c) *La prosa como instrumento básico*—De sus primeras páginas tomemos un ejemplo típico de esta prosa:

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

"El moscardón bate las alitas azules, despega con suave impulso de la frente rosada de la Madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el práctico iba a apagar el motor, Sargento, ya estaban llegando, detrás de esa quebradita venía Chicais" (página 9).

Esta frase podría adoptar un orden más común y corriente. Es una prosa disímil, en la que se hacen supresiones extrañas, heterogéneas. No en su calidad sino en su estructura. En sus frases se hacen extrañas omisiones, se introducen nuevos sujetos con sus respectivas nuevas situaciones, en donde menos parece debieran estar según el molde académico. Es una prosa por naturaleza antiacadémica.

Ella es la aliada más notoria de la ambigüedad. Y por consiguiente de la temporalidad. Produce además una sensación de globalidad y de simultaneidad que dan apoyo a la vocación de eternidad.

d) *Las superposiciones temporales*—Entre las técnicas y procedimientos empleados, sobresalen estas superposiciones. Pero hay una diferencia de grado en la utilización que se le da en uno y otro libro. En la novela recién publicada, se recurre a ella hasta el extremo. Se le lleva *ad infinitum*. No es exclusivamente ya de episodio, a episodio, de secuencia a secuencia. Sino también en pleno diálogo, en el que se dan preguntas en presente y respuestas en pasado, y a la inversa.

Además se presenta una distinción de orden cualitativo. En *La casa verde* ya no es —como lo era en la novela adolescente— una utilización solamente individual. Sino interindividual y colectiva. Ya las superposiciones afectan a grupos de personas, tornándose de recuerdo oscuro y único en acontecer objetivo o semi-real.

Por la simultaneidad que conlleva este recurso, es el más obsecuente servidor de la vocación de eternidad ya analizada.

e) *Flexibilidad de las técnicas*—Se ha acusado con frecuencia a la narrativa de vanguardia de mecanicismo. Sus procedimientos —se nos dice— pierden toda originalidad, toda expresividad propia, para trocarse en un simple ir y venir de fórmulas mecánicas, que le quitan a la obra su neto carácter artístico y le dan un aspecto rígido y de orfebrería.

Contra Vargas Llosa no se puede lanzar tal acusación. Otro de sus mayores méritos. Porque en su obra predomina la flexibilidad. No es el mismo tratamiento para todas las situaciones análogas. Cada situación, cada momento, es resaltado con procedimientos diversos. Se inaugura con un párrafo de catorce páginas (de la 9 a la 22). Luego recurre a un diálogo abundante; a secuencias en que cada párrafo se extiende a media página; a capítulos en los que descripción y diálogo están superpuestos y aliados. Esta flexibilidad se encuentra a lo largo de la novela. No se reduce a esta única ilustración. Hay diferentes planos narrativos, recurrencia al contraste, etc.

III—UN VANGUARDISTA ANTE SU COMPROMISO

Es diverso en cuanto al grado, el contenido, el fondo social de uno y otro libro. Más amplio, más extenso el de *La casa verde*. En la

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

novela de adolescentes, tal contenido se circunscribe a la afrenta de la condición humana —condición en ese caso, apenas en actualización— en el colegio militar. En la novela de adultos aparece el contorno del barrio mangache de Piura —sus actitudes, sus creencias, su fe en Sánchez Cerro—; los indios perennemente explotados y efímeramente rebeldes; los tratantes y contrabandistas que se imponen en un medio hostil, que se identifican y asimilan a la violencia de la selva; las indias "civilizadas" por las religiosas de Santa María de Nieva, desadaptadas a su nuevo mundo, y que concluyen como domésticas o como rameras de ciudad. Estos eventos demandan un testimonio y exigen una protesta. Vargas Llosa da el testimonio de estas víctimas de su época —como ya lo había dado del padecer adolescente—. Sin embargo, en ningún momento coloca una protesta explícita, demagógica. Se contenta con narrar. Con contar. Con mostrar las reacciones sicológicas de cada víctima. No valora. No juzga. Mas la protesta brota. Allí está. Es implícita.

Llama la atención esta manera de entender su compromiso el escritor peruano. Máximo, si recordamos la adhesión que ha prestado al movimiento guerrillero de su país. Los escritores que se hallan en sus circunstancias, nos hablan mucho del compromiso. Traducido al campo novelístico, implica pintura de caracteres de grupos explotados y de víctimas, con claro sentido proselitista. Implica calificación y valoración por el autor de los personajes, con las etiquetas bueno y malo —quizás tomadas en sentido diverso— al dorso. Implica ingresar en un territorio semipolítico, en el que distinguir lo artístico de lo demagógico es demasiado difícil.

Nada de esto encontramos en Mario Vargas Llosa. El fondo social no es más que el marco de su obra. Las situaciones concretas que padecen las víctimas protagonistas. Lo que le interesa a él es la condición humana en sus diversas situaciones y en sus diversos momentos. El, da testimonio de esa condición, de las reacciones de ella ante cada evento o paisaje, y de los eventos o paisajes que la golpean. He aquí el claro sentido de su compromiso.

IV—LA REIVINDICACION DEL PAISAJE

Hay algo más relacionado con el compromiso. La presencia del paisaje. O si al vocablo paisaje se le asigna un contenido no exclusivamente geográfico, sino también íntimo, ese algo más debe precisarse, y es el contorno del paisaje.

En su primera novela, el paisaje es fundamentalmente de categoría sicológica. No hay un dominio, un estar-ahí de la naturaleza. Se nos desdibuja el mapa geográfico, se nos deja entrever el espíritu de Lima a través de un tranvía y una tarde dominical. Nada más. De resto, el colegio militar. Sus muros, sus patios, sus corredores, sus campos, sus dormitorios y sus aulas. Esta es la presencia geográfica. Son ellos quienes están-ahí y son testigos de esa lucha adolescente y primitiva por la vida. Por imponerse e imponerse adopta en buena parte la forma de defenderse, sea afirmando el yo, sea fundiéndose en el grupo, sea sumergiéndose en él y aceptando los vejámenes como una manera de supervivir.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

En *La casa verde* el contorno del paisaje es menos artificial. No es la obra del hombre. O cuando lo es, su imponencia y su carácter colectivo la hacen salir de su categoría inicial para tornarse en elemento casi natural. La ciudad de Piura y su barrio mangache, subrayados por su calidez, por su estructura arenosa, y por esa eternal lluvia de arena, ratifican nuestra afirmación. El otro escenario geográfico es la selva amazónica, con sus ríos, su misterio, su anarquía y su violencia. Está presente. La sentimos y la padecemos.

El paisaje, no solo sicológico sino también en su contorno físico, juega un papel principal en las obras. No es el telón de fondo más o menos rutinario. Aquí se funde con los protagonistas y se presenta a través de ellos.

Para el autor, el paisaje es variable. Cada paisaje, en cada oportunidad, representa una situación para sus personajes, compenetrada y hecha-una con él en el respectivo momento. Las situaciones hacen parte de los actores. Parte inseparable. En otro escenario, la situación varía y el personaje puede actuar de modo diferente. Pero la anterior situación ya lo marcó y lo continuará marcando. Una vez padecida, ella se integra —no importa el como— a su presente. Y ratificados o vencidos sus efectos, le sigue acompañando.

Un paisaje hostil, violento, es el que predomina en su obra y el que con mayor profundidad marca a sus personajes. Es el paisaje de la selva que hace desadaptados a los que teniendo su origen en él lo abandonan (las indígenas "civilizadas" por las monjas) o primitiviza a quienes las situaciones pretéritas se la impusieron o buscaron voluntariamente su contacto (contrabandistas, militares). Es el paisaje del colegio, que en su hostilidad y en su violencia hace postrar a la condición humana, primitiviza a sus ocupantes haciéndoles actuar y vivir según el instinto. El instinto es el camino para la afirmación vital. Para el estar-allí, estar en el mundo, participar de él, tener derecho a él, necesidad básica de todo personaje.

Vargas Llosa acoge una escala, una transición de paisajes. En *La ciudad y los perros* la transición es brusca pero apenas desdibujada. El otro contorno geográfico es la ciudad de Lima, identificada en la obra con el mundo de afuera. Es un contorno menos hostil y primitivo, más convencional, en que el instinto brutal ha sido dominado o sustituído por instintos menos violentos y más suaves y tranquilos. En este paisaje sus protagonistas, luego de hacer el viaje de la afirmación vital, retornan a él para fundirse en la masa del hombre común y corriente y cumplir con su grupo social. Pero un cumplimiento, vivido. Y se salvan. Los absuelven sus lazos queridos y su experiencia reciente.

En *La casa verde*, la transición admite un tercer elemento o término, entre la selva hostil y la desdibujada ciudad de Piura: el barrio mangache. Porque la Mangachería, a pesar de ser un barrio piurano, es un contorno geográfico y sicológico completamente diferente. Piura es aquí tan convencional como lo era Lima en la novela de adolescentes. Su imagen —desdibujada— es la de la suavidad y tranquilidad burguesas, con su correlativo fanatismo moral, y con su hipocresía. La hipocresía que

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

les permite a sus jóvenes, a los que quieren vivir intensamente, a los que buscan un mundo de emociones, irse de juerga al barrio mangache.

El contorno de este, es una elevación, una superación del instintivismo puro, del primitivismo selvático. Un medio menos hostil. Pero en el que la violencia y la brutalidad no han desaparecido por completo. Y que se salva —quizás por ello— de caer en la cosificación y colectivización de la ciudad. No todos los personajes de la novela de adultos logran salvarse del infierno selvático. Pero... no basta con salvarse de él. En otros medios el hombre también se puede condenar y se condena. Lejos de la selva también puede ser dominado por la violencia (caso de la indígena convertida en ramera). Pero más que salvarse o condenarse, allí se vive. Se está en una tensión permanente, que bien supera al instinto brutal o bien se acerca a él. A este mundo vienen a confluír los inconquistables, hombres de Piura, del otro lado del barrio, que allí viven lo que les quería prohibir su ciudad.

En la escala íntima de Vargas Llosa, parece estar más abajo, ser más infernal —y conste que el autor no hace explícita ninguna afirmación de esta índole— el mundo del colegio que el selvático. Quizás, esta calificación corresponda a su experiencia propia en tal colegio. De allí que la transición de paisajes sea tan brusca en *La ciudad y los perros*. Tan rotunda. Salir del Leoncio era un triunfo. Una salvación. Aunque el camino tuviera el sello monótono de una ciudad moderna. La transición en *La casa verde* es gradual. Menos absoluta. Salir de la selva no siempre es un triunfo. Si se va por ejemplo a la ciudad. Ni siquiera si se va a la Mangachería. Allí se puede vivir. Pero vivir no es salvarse. Es también la posibilidad de condenarse. Aunque toda posibilidad, toda superación del fatalismo absorbente, es un triunfo del hombre. Por que es asimismo, la posibilidad de afirmar y de reivindicar la condición humana.

Esta manera de comportarse ante el paisaje es otra forma de sentirse comprometido. Comprometido con su país. Y sobre todo, con su continente. Es reconocer que en Latinoamérica el hombre vive el paisaje. Es parte suya.

No es sin embargo de la misma categoría que la vivencia del paisaje en Alejandro Carpentier. Porque en este, tal vivencia se hace *vocación barroca*. Se vive, se padece hasta en sus más nimios detalles. En sus sensaciones todas, como quien siente el contorno geográfico como una sola plenitud. Vargas Llosa no vive tan acentuadamente el barroco. Pero si no es de su misma categoría, sí lo es de su misma estirpe. Es el reconocimiento de que este contorno físico es a menudo situación. Y qué situación no es algo externo, objetivo, sino algo que habiéndole acontecido, que siendo antes extraño, se ha convertido por un acto o serie de actos de gozo o padecimiento en algo entrañablemente propio y ya inseparable. Pues aunque sus resultados se pueden superar, siempre acompañará a su sujeto como signo de algo que es o de algo que fue. Así comprender un personaje no es únicamente conocer y vivir sus tensiones, sino también la asimilación individual que se haya hecho del paisaje incitante.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Así las cosas, si pretendiéramos aplicarle al escritor peruano la estética caracteriológica, cuyos bocetos trazó Gastón Berger, tendríamos que asignarle un interés sensorial no muy fuerte o alto. En el sentido de que su interés trasciende, va más allá de la sensorialidad misma. Vargas Llosa no busca la sensación en sí, por el gozo o el éxtasis puramente inmediato que provoca. Sino que la busca, se sumerge en ella, intentando encontrar una razón de ser, una compenetración y una expresión auténtica y plena.

V—POR LA PUREZA DE LA NOVELA

La novela, bien se sabe, es el género literario de mayor amplitud. De él podría decirse que es supraretórico. No hay estrechos cánones, rígidas limitaciones que la asfixien o la reduzcan a un restringido ámbito. Una que otra característica es lo único que se le puede señalar. De resto, libertad para los artistas y escritores. Importan, pues, los caracteres de los personajes en tensión, la densidad humana (en contraposición a la densidad de lo geográfico).

Por esta misma libertad de que disfruta el escritor, es la novela un campo tan propicio para los experimentos. Los más diversos elementos se pueden introducir y se han introducido en ella: poéticos, teatrales, cineísticos, todos han encontrado recepción cordial. Por tanto, hablar de novela pura (en sentido estricto) no se justifica. La pura esencia permite esa receptividad a los elementos de otros géneros. Solo pues es posible hablar de tal tema en un sentido negativo: en cuanto se superen esos factores tomados de los otros campos.

No sobra advertir que este intento no es saludable o malsano de por sí, para la novela. Sus resultados, su eficacia comunicativa, lo califican o descalifican en cada evento.

Mario Vargas Llosa en esta novela de adultos —y más que en la adolescentes— ofrece una novela depurada en este sentido amplio y negativo.

En primer lugar, *La casa verde* es superación del estilo retórico, metafórico, también llamado semipoético. El suyo es un estilo rigorista, sin adornos ni devaneos, que vale por la eficacia de lo que transmite. No por sí mismo, por su plasticidad o por su sonora armonía. Con ello, la novela es separada del continente de la poesía. Aunque secuencias de gran intensidad poética, subrayadas por el uso del contraste, se presenten en la novela (cuando el cura visita el barrio mangache, a la muerte de Anselmo, el arpista y primer constructor de *La casa verde)*.

Es superación del estilo cortado. Y con este su nuevo estilo, muestra que no solo aquel permite la rapidez narrativa. Se delimita así la obra del elemento periodístico. Lo que también se palpa —que diferencia con el truculento Julio Cortázar— en el trascender la truculencia, el sensacionalismo y la simple crónica o narración de hechos. En sus obras hay creación y recreación artística. No simple testimonio.

Es superación del diálogo veloz, sin interferencias. Siempre hay un "dijo tal" o giros similares, que le restan agilidad, rapidez. Se separa de su novela el elemento teatral.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Como también se separa, al superar el monólogo. En *La casa verde*, se olvida el autor de que el monólogo pueda constituír un elemento de su obra.

Es, por último, superación de la primera persona al narrar. Se retorna a la tercera persona. El autor vuelve a convertirse, a situarse en la posición de narrador. Con ello se separa la novela del libro de memorias, del diario.

VI—¿UNA OBRA SUPERIOR?

Quienes han dado testimonio de las calidades temáticas y técnicas y de la maestría de *La ciudad y los perros*, no pueden menos que preguntar: ¿logra Vargas Llosa elaborar una obra superior o siquiera de la misma altura? Esa, la pregunta que también me hice al iniciar este artículo. Una pregunta obvia.

La respuesta es más compleja. Ya la insinué. Abordémosla por partes.

La casa verde no nos defrauda. Sus calidades nos hacen colocarla a la misma altura de la novela de adolescentes. Ambas obras maestras.

¿Cuál de las dos es de superior categoría? Aquí el gusto personal entra a jugar un rol importantísimo, al lado de la experiencia u orden de lectura y del carácter cerrado o abierto de una y otra.

Me explico. Para mi gusto *La ciudad y los perros* es superior. Es mejor novela. Más elaborada, más dominadas las técnicas, más íntimo y conmovedor testimonio, más encantador libro. Pero en esta selección del gusto puede haber influído la impresión que deja la lectura de cada obra y que fue anotada antes. La leída en primer término deja una impresión de novedad, de conocimiento primario, de que se pisa un ambiente virgen. La leída en segundo término deja la impresión, como ya se dijo, de continuidad del ambiente, de que se pisa algo ya visto.

Por último, aunque *La casa verde* es más ambiciosa en técnicas y temas, puede tener simbolismos más sugestivos, es más abierta y extensa que la otra. Así, tiene mucho de experimento —exitoso— pero experimento. En *La ciudad y los perros* todo se ha dominado y decantado. Sus resultados son plenos y consumados.

Decir que esta nueva novela no es superior sino de la misma altura de la obra maestra primera, no es demeritar a *La casa verde*. Por el contrario. Es una manera de elogiarla.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.